

meneutika vagy akár a dekonstrukció számára is.

BARTHA JUDIT

Mezősi Miklós: Zene, szó, dráma

SZÍNJÁTÉKOK ÉS SZÍN(E)VÁLTOZÁSOK: A TÖRTÉNELEM SZEMANTIKÁJA PUSKIN ÉS MUSZORGSKIJ MŰVÉSZI SZKEPSZISÉBEN – AZ OROSZ KRÓNIKÁS SZÍNMI MŰFAJPOÉTIKAI KÉRDÉSEI

Kijárat Kiadó, Budapest, 2006. 283 old., 2200 Ft

Mezősi Miklós *Zene, szó, dráma* című könyve tudományos vákuumba érkezett. A szerző célja olyan átfogó jellegű interdiszciplináris munka létrehozása, amelyben a *Borisz Godunov* és a *Hovanscsina* szoros olvasásán keresztül a zene és irodalom egymásra gyakorolt hatását és e viszony specifikumait követi végig a XIX. századi orosz kultúrában. Ahogyan az alcím is jelzi, Puskin és Muszorgszkij alkotói műhelyének összefonódásait és szétágazásait elemezve az orosz történelemábrázolás „szemantikájának” aspektusaira, valamint „az orosz krónikás színmű műfaj-poétikai kérdéseire” kíván rávilágítani a könyv, amely húszévnnyi kutatómunka eredménye.

A XIX. századi orosz kultúráról ebből a szemszögből magyarul még nem született átfogó tanulmánykötet. De általánosabb értelemben is tudományos vákuumba érkezett a könyv, hiszen csak elvétve találunk magyar szerzők által írt olyan interdiszciplináris tanulmányköteteket, amelyek zene és szó, zeneművészet és szépirodalom viszonyát vizsgálják. A kötet kultúrtörténeti és kultúrszemiotikai aspektusa is ritka a magyar szakirodalomban, annak ellenére, hogy az utóbbi időben szokás az egykori „összehasonlító irodalomtudomány” tanszékek és tudományos munkák nevét „kultúrátudományra” cserélni. Kérdés, hogy ez valódi szemléletváltást jelent-e, vagy csupán megkésett és felületes divatmajmolást, amelynek az elmúlt évtizedekben többször tanúi lehettünk a magyar irodalomtudományban.

Az interdiszciplinaritás sokszor nem

több hagyományos értelemben vett összehasonlításnál, amely nem a szerkezeti gócpontokat és összefüggéseket veszi górcső alá, hanem csupán az egyes elemek, médiumok jellemzőit és egymásra gyakorolt hatását veti össze. Magyarországon a társadalomtörténethez és néprajzhoz közelebb álló *művelődéstörténet* nevű tudományterületnek van inkább hagyománya. Az 1990-es évek vége táján beszívárgott *Cultural Studies* nem hozott áttörést a hagyományos diszciplinákban. Azt sem mondhatnánk, hogy a Roger Chartier, Robert Darnton és Lynn Hunt nevével fémjelzett *New Cultural History* hazánkban széles körű ismertséggel örvendene. Ezért meglepő és örvendetes ez a könyv: a bölcsészettudománynak olyan szegmensét képviseli, amely Magyarországon többnyire háttérbe szorul.

A kötet három nagyobb részre tagolódik; a könyv végén található az igen hasznos irodalomjegyzék, a témával kapcsolatos háttéranyagok felsorolása, a diszkográfia (CD-k jegyzéke) és kinematográfia (a tárgyalt operák videó- és DVD-jegyzéke). A *Bevezetésben* a szerző ismerteti témáját, és fölvezolja a könyv gondolatmenetének főbb csomópontjait. A második fejezet műfajpoétikai kérdéseket, a *történelmi dráma* és *történelmi opera* jelenségét, sajátos orosz alakulástörténetük és egyes változataik ontológiai sajátosságait vizsgálja. A könyv *Első része* főleg a Puskin dramaturgiai művészetével, valamint a *Borisz Godunov* színdarabbal és operával foglalkozik. A *Második rész* Muszorgszkij *Hovanscsina* című operájának szövegét és zenéjét elemzi úgy, hogy mérlegre teszi a konkrét műelemzések általánosabb műfaj- és íráspoétikai tanulságait is.

Már a bevezető eligazítja az olvasót abban „a virtuális könyvtárban”, ahol megtalálhatók a kötet alapfogatainak és háttérismereteinek forrásai. Első pillantásra a megjelölt címek és szerzők teljesen esetlegesen kerülnek egymás mellé, és zavarba ejtően bő az az elméleti és történelmi ismeretanyag, amelyet a téma alaposabb megértése állítólag igényel. Az orosz történelmi dráma kapcsán az ókori görög szerzőktől az orosz formalistákon át Nietzscheig sok névvel szembesül az olvasó. A legmeglepőbb mégis Mozart

és Bach említése a *Borisz Godunov* és a *Hovanscsina* összefüggésében; az ő művészetüket Muszorgszkij operáinak mélyebb megértése céljából idézi föl a szerző.

Mikor Mezősi Bach és Mozart formateremtő művészetét, valamint Puskin poétikáját hasonlítja össze, a zeneszerzők, akárcsak az orosz költő, a leggyetemesebb alakokként tűnnek föl; hiszen Puskin egyszerre képviseli korának összes irodalmi műfaját, a lírát, a prózát és a drámát. Eddig teljesen érthető és helytálló a hasonlat. De az ezután következő rész érvelése, ahol Bach fúgaművészete mint a barokk kor emblémája, Dante *Isteni színműjéteka* mint a reneszánsz megtestesítője, a Mozart-opera mint a XVIII. század archetipikus műfaja, illetve a Dosztojevszkij-regény Bahtyin által leírt polifóniája kerül egymás mellé ahhoz, hogy végül a Puskin és Muszorgszkij által megkérdőjelezett műfaji határok elemzéséhez érkezünk el, meglehetősen önkényesnek tűnik, és a sok hivatkozás már-már zavaróan gazdag gondolati kavalkáddá tágítja az elemzést.

A XIX. századi orosz dráma műfajpoétikai változásainak megértéséhez nem lenne feltétlenül szükséges hosszas kitérőket tenni Hérodotosz és Thuküdidész, Pseudo-Longinos vagy éppen Platón gondolatvilágának bemutatására. Ezek a kétségtelenül ropant érdekes szellemi kalandozások ugyanis könnyen elterelik a figyelmet az egyes tanulmányok eredeti témájáról, és igencsak megnehezítik az olvasást. A könyv maga is mintha úgy építkezne, mint egy mozarti zenemű, amely újabb és újabb motívumokat vet föl az eredeti téma kapcsán, hogy a végén minden szál tökéletesen el legyen varrva, és letisztulva belesimuljon az eredeti téma logikájába. Csakhogy a transzpozíciókat és témaváltásokat a zenében könnyebb követni, mint egy önmagát szakirodalomként meghatározó könyvben, ahol a világos argumentációra számító olvasónak nehéz megtalálnia az utat a sűrű gondolati labirintusban.

Mozart operáival, pontosabban a *Don Giovanni*val, a könyv második részének utolsó fejezetében találkozunk újra. Fodor Géza Mozart-könyvének (*A Mozart-opera világhépe*. Typotex, Bp., 2002.) megállapításaira hivat-

kozva állítja párhuzamba a szerző Muszorgszkij és Mozart operadramaturgiáját. Mind a *Don Giovanni*, mind a *Hovanscsina* egy-egy műfajtörténeti korszakküszöböt képvisel, amelyek a korábbi konvenciókat megbontva új formákat hoztak létre úgy, hogy már a műfaji határok elmosódásának lehetőségeit is beépítették a műbe. A két opera összehasonlítását Mezősi első sorban azzal indokolja, hogy a zene és a drámai cselekmény színpadi megjelenítése mindkét esetben „polifonikusan” viszonyul egymáshoz, azaz a zenei szerkesztés gyakran ellentmond a szövegnek. Más narratíva bontakozik ki a zene, mint a szöveg szintjén. Egy másik összehasonlítási pontot a két opera címszereplője kínál, hiszen Don Giovanni dramaturgiai funkciója megfeleltethető Hovanszkij szerepének. Mindkét alak a saját világának összeomlását, ellehetetlenülését éli át. Akárcsak Don Giovanni, Ivan Hovanszkij is arra kényszerül, hogy feladja céljait, amelyekért addig teljes erővel küzdött, mert be kell látnia, hogy a végletekig feszítette a lehetőségeit. „Míg Mozartnál az érzéki zsenialitásban testet öltő vadság, szilajság és kegyetlenség, addig Muszorgszkijnál a zenébe öltözött otromba nagyság veszít fokozatosan a teréből és adja át a helyét egy egészen másfajta eszménynek.” (216. old.) A *Hovanscsinában* ezt a másfajta eszményt Marfa alakja képviseli. Ő Hovanszkij igazi nagy ellenfele, de ez főként a zene szintjén érzékelhető, mivel dramaturgiailag sosem kerül sor köztük közvetlen összecsapásra. Mezősi meggyőző és remek analízissel jut arra a következtetésre, hogy „a *Hovanscsina* tehát Hovanszkij és Marfa »látens küzdelmeként« írható le, de ez a különös küzdelem a zenében van elrejtve: csak a zenében érzékelhető, és dekódolása csak a zene által lehetséges” (uo.). Ezt nevezi a szerző *széttartó dramaturgiának*, mivel a zenedráma szüzséfejlődése a színpadon kifejezhetetlen, csak a zenében jeleníthető meg.

Hasonlóan Marfa és Hovanszkij viszonyához, a *Borisz Godunovban* Borisz cár és Grigorij Otrepjev sem csap igazán össze, útjaik sosem keresztezik egymást, de mindketten folyton – mind a zene, mind a szöveg poétikájának szintjén – reflektálnak egymásra. A színpadon tehát sosem ke-

rülnek együtt egyazon térbe. Ha mégis meg szeretnénk határozni azt a „helyet”, kronotoposzt, ahol a két szereplő interakciójára sor kerül, akkor az a mű aktív befogadójának az értelmezési játéktere, azaz – Mezősi szavával élve – a *virtuális színpad*. „A »virtuális színpad« távolról sem valamiféle »árnyékszínpadot« jelöl, ami csak látszat szerint léteznék, valóságosan azonban nem (a számítástechnikában napjainkban meghonosodott szemantika alapján ezt a jelentéstartományt lehetne várni); épp ellenkezőleg, a szó eredeti, immanens jelentéséhez visszanyúlva, a darab belső szcenikai mozgásterére utal, mint ami elsődlegesen, azaz közvetlenül – fizikai értelemben – nem appercipiálható ugyan (a konfliktusban álló hősök szüzsévonala nem metszi egymást), egy másik szinten azonban, hogy, hogy nem, jól kitapinthatóan megjelenik. A »virtuális színpadot« tehát e dramaturgia »(hely)színeként« definiálhatjuk.” (80. old.)

Ezen a *virtuális színpadon* bontakozik ki a *Borisz Godunov* körszerű szerkezete is: a gazemberséggel (gyermekgyilkossággal) szerzett uralkodói széket egy ugyanolyan módszerekkel dolgozó, következő cár fogja bitorolni. Mezősi Miklós remek elemzőkészséggel bizonyítja be, hogy tulajdonképpen a *Borisz Godunovban* nem is a címszereplő sorsa mint történelmi példázat a lényeg, hanem maga a *sors* és a *hatalom természete és legitímációja*, s hogy a *történelem maga* a dráma tulajdonképpeni témája. Itt jutunk el a könyv egyik fontos központi gondolatához: a Puskin által megteremtett és később Muszorgszkij által zenedrámává formált orosz történelmi dráma nem törekszik a történelmi realitás reprezentálására, és nem áll szándékában az aktuális politikai ideológiát tükröző moralizálás sem. Valódi célja a történelem mibenlétének színpadi megjelenítése.

A bevezetőben Mezősi az orosz történelmi dráma műfaji sajátosságait elemzi, és többek közt rámutat, hogy a shakespeare-i „krónikás dráma” helyett sokkal pontosabb a Puskin által művelt műfajt orosz *drámai krónikának* nevezni. A terminológiai megfontolás mögött valójában műfaj-poétikai érvelés húzódik meg. Mezősi szerint ugyanis az orosz történelmi dráma

műfaja Puskintól kezdődően, Muszorgszkij operáin át elindul az *elregényesedés* útján, azaz egyre kevésbé vannak jelen benne a dráma műfajának megszokott jellemzői, miközben egyre nagyobb teret nyernek az epikus műfaj jegyei, különösen a kalandregényé.

„Fortuna est labilis – a szerencse forgandó”, foglalhatnánk össze a *Borisz Godunov* tartalmát egy mondatban. Tökéletesen a kalandregényhez illő világkép ez, amelyben nem az egyes eseményeknek van poétikai jelentőségük, sokkal inkább a történelem közti összefüggéseknek, amelyek kihatnak a hős életének alakulására. Éppen ezért a *Borisz Godunovot* inkább jellemzi a Dosztojevskij írásművészetében Bahtyin által megfigyelt polifónia, semmint a drámai egység vagy – a XIX. századról lévén szó – a nemzeti moralizálás. Ugyanakkor a moralizálási szándék hiánya nem azt jelenti, hogy etikai kérdések ne merülnek föl a műben. De itt az etikának a hatalom és a történelem ontológiai megértésében jut szerep, és nem az a feladata, hogy az egyes történelmi személyek vagy események felett mondjon ítéletet. Mind Puskin színpadi művében, mind Muszorgszkij operájában a *drámai ironia*, illetve a vele szorosan összefüggő *hyperbaton* (a klasszikus retorikában „hátravetés” vagy „általvetés”) teremti meg a szerkezeti feltételeket a történelem nyílt moralizálástól mentes megközelítésére. Többek közt Sujszkijt és az ál-Dimitrij Griskát, valamint Piment és Csernikovszkijt is a szöveg szintjén jelentkező hyperbaton kapcsolja össze egymással, de ez is inkább csak a »virtuális színpadon« érhető tetten.

Pimen, a Csudov-kolostor krónikása is szimbolikus figurája a *Borisz Godunovnak*. Ő a történetíró megtestesítője, akinek nemcsak a múlthoz, hanem Istenhez való viszonyával is megismerkedhetünk. Ez utóbbi szerepében Pimen a Hovanscsina raszkolnyik papvezérének, Doszifijnek a dramaturgiai párja. Mezősi a *Varázsfuvola* Sarastrojában véli felfedezni a nagy közös elődöt. Akárcsak a Bölcsesség Templomának főpapja, mind Pimen, mind Doszifej egy világrend képviselője, akik – ellentétben Sarastroval – nem tudják létrehozni az általuk megálmodott világot, nem tudják irányí-

tani a történelem menetét. Mindketten távozni kényszerülnek a történelem színteréről: Pimen életkora miatt nem sokáig képes a *történet írására*, Doszifej pedig inkább vállalja az önkéntes halált, mint hogy feladja világképét.

A történetíró és a *történetet író*, valamint a történelmi dráma és a történelmi regény közti különbség boncolgatása közben, amelyet Mezösi visszavezet az ókori görögökhöz, majd Shakespeare krónikás drámáin át Puskinig, a Shakespeare és Puskin között tántorgó úr ragadta meg elsőként a figyelmemet. Hiányoltam például Schiller, Goethe vagy Victor Hugo említését, akiknek drámái nemcsak a prózai színháznak lettek állandó repertoárdarabjai, de az operaszínpadot is meghódították. Ahelyett, hogy történelem és fikció viszonyát értelmeznék mélyrehatóan az ókori szerzőknél, a Puskin közvetlenül megelőző korszak több figyelmet érdemelt volna, hiszen a XVIII. századi Weimarban újjászületik a történelmi dráma műfaja, amely aztán egész Európát meghódítja. Hiányoltam még Lukács Györgynek a történelmi regényről és drámáról szóló művét (*A történelmi regény*), hiszen Lukács éppen Puskin *Borisz Godunovját* hozza példának, amikor a történelmi dráma új kezdeteiről ír.

Ami a két Muszorgszkij-opera zenei előzményét, illetve kultúrtörténeti kontextusát illeti, a legkézenfekvőbb párhuzamot talán nem Bach vagy Mozart, hanem a hasonló dramaturgiai elképzelésekkel és elméleti megfontolásokkal alkotó nagy kortárs, Richard Wagner kínálta volna. Csak hogy a könyvben egyetlen szó sem esik Wagnerről, noha ő is, akárcsak Muszorgszkij, maga írta zenedrámáinak szövegkönyvét, és ő is arra törekedett, hogy „a zene a természetes emberi beszéd színpadi reprodukciója” legyen (Muszorgszkij Ludmila Sesztakovához írt levele [1868. július 30./augusztus 11.], idézi Michel Dimitri Calvocoressi: *Modest Mussorgsky. His Life and Works*. Rockliff, London, 1956, 101. old.). Ráadásul Muszorgszkij – ellentétben barátaival, Staszovval, Balakirjevvel és Kuival, azaz a „mogucsaja kucska” (hatalmas kis csoport) tagjaival – ismerte és példaadónak tekintette Wagner zenedrámáit. Egy Bala-

kirjevnek címzett, 1867-ben kelt levelében arról írt, hogy a művészetben nem a formai tökély a lényeg, nem a befejezett tökéletességre kell törekedni – talán nem véletlenül hagyta az utókorra befejezetlenül majdnem mindegyik művét –, ennél sokkal fontosabb a művészi kísérletezés, melyet szerinte Wagner képvisel a legerőteljesebben. Wagner hatása azért sem elhanyagolható, mert ő adhatja meg a választ arra a régi zenetörténeti rejtélyre, miért éppen 1863-ban állt be radikális változás Muszorgszkij zeneszerzői stílusában, amikor az addig főleg iskolás utánszokások egyszerre csak felváltották a radikálisan más stílusú, a zenebeszédet előnyben részesítő színpadi művek.

Valószínű, hogy ez Wagner hatásának köszönhető, aki 1863 márciusában ellátogat Szentpétervárra, ahol a cári színházban koncertezik. Közvetlen bizonyíték nem maradt fent arról, hogy Muszorgszkij részt vett volna ezen a hangversenysorozaton, azt viszont biztosan tudjuk, hogy a „kucska” összes többi tagja hallotta Wagnert vezényelni, és ahogy naplóbejegyzéseik és leveleik tanúsítják, nem voltak elragadtatva a wagneri zenétől. Ezzel szemben ugyanebben az évben Muszorgszkij elismerően szól Wagnerről a nagy orosz wagneriánus, Szerov *Judit* című operájáról írott kritikájában. Tehát valószínű, hogy hallotta és ismerte Wagner zenéjét. A Wagner-hatás fontos állomás Muszorgszkij művészetének alakulástörténetében, akárcsak Schumann, Liszt, Berlioz és Verdi hatása, aminek nyomai mind-mind felfedezhetők a műveiben (Richard Taruskin: *Musorgsky. Eight Essays and an Epilogue*. Princeton University Press, Princeton, 1993.).

Ugyancsak említésre méltó lett volna mind Puskin, mind Muszorgszkij esetében a német kultúra általános jelenléte és hatása a XIX. századi Szentpétervár kulturális életében. Wagner zenedrámái és elméletei mellett beszivárogtak a német művészetelméleti irányzatok is, amelyek hatással voltak Muszorgszkijra. Maga is említi Gervinusnak a *Händel und Shakespeare* című könyvét (Stanely Sadie [ed.]: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 17. Macmillan, Oxford, 2001. 541. old.), amely inspirálta zenedramaturgiai el-

képzeléseit. E könyv hatására fordult el a zárt operai formáktól a deklamáló, „Sprechgesang”-szerű stílus irányába, és kezdett bele Gogol *A házasság* című prózai vígjátékának majdnem szó szerinti zenei áttételébe. Ez volt az egyetlen zenedrámája, amelynek nem maga írta a szövegkönyvét. De hatott rá Kuinak az *opéra dialogue*-ről alkotott elképzelése is, amely szintén a recitatív stílust részesítette előnyben a lírikusabb zárt formákkal szemben, valamint Balakirjev orosz népdalgyűjteménye és elméletei az orosz stílusról.

Mezösi jó érzékkel mutat rá, mennyire megalapozatlan és helytelen az a kép, amely Muszorgszkijról hosszú ideig élt a köztudatban, s amelyet főleg a kortársai – Balakirjev, Kui és Rimszkij-Korszakov – terjesztettek róla, hogy félművelt, amatőr zeneszerző lett volna. Ez a Repin által is igen szuggesztíven megfestett Muszorgszkij-portré sokkal inkább a zeneszerző kortársainak a művészi képzeletéről és mitikus zsenifelfogásáról árulkodik, semmint Muszorgszkij valódi személyiségéről és művészi képességeiről. Csak annyi köze van a valósághoz, hogy az orosz opera nagymestere valóban bohém életet élt – ahogy az akkortájt Európa-szerte divat volt a művészi körökben –, így tiltakozva minden intézményesített társadalmi forma ellen. Csak hogy Muszorgszkij *à jour*-ban volt a legkorszerűbb művészetelméletekkel és színpadi gyakorlattal. Műveiben számtalan nyomát találhatjuk Beethoven, Mozart, Schumann vagy éppen Meyerbeer, Verdi és Wagner hatásának (R. John Wiley: *The Tribulations of Nationalist Composers: a speculation concerning borrowed music in Khovanschina*. In: M. Brown [ed.]: *Musorgsky: In Memoriam 1881–1981*. Ann Arbor, 1982. 163–177. old.). A németeket tanára, Balakirjev szerettette meg vele, de később fokozatosan eltávolodott a német zenétől, célul tűzve ki az önálló orosz stílus megteremtését.

A kötet legnagyobb értékét az adja, hogy Mezösi nagyszerű kritikai készséggel elemzi a *Borisz Godunov* és a *Hovanscsina* dramaturgiai szerkezetét úgy, hogy közben nem feledkezik meg a művek kultúrtörténeti beágyazott-

ságáról. Az interdiszciplináris és kultúrtörténeti megközelítés hiányában aligha lehetne magyarázatot találni például arra, miért nyúl Muszorgszkij éppen Borisz Godunov és a Hovanszkij-cselszövés témájához, hogyan próbálja meg drámapoétikai eszközökkel ábrázolni a régi és új Oroszország világát és viszonyát. A zeneszerző egy Sztaszovhoz címzett levelében azt írja, hogy míg az orosz zeneszerek sosem igazán inspirálták, az írókból álló baráti kör, amelynek 1863-tól – tehát Wagner szentpétervári vendégszereplésének évétől – ő is állandó látogatója lett, annál meghatározóbb hatást gyakorolt művészetfelfogására (Michel Dimitri Calvocoressi: *Mussorgsky's Youth and Early Development. Proceedings of the Musical Association*, 60th Sess. 1933–1934. 92. old.). Ahogyan elemzései során Mezősi rávilágít, mind a *Borisz Godunov*, mind a *Hovanscsina* „virtuális színpadon” megjelentett dramaturgiája nehezen lenne értelmezhető a mű kultúrpoétikai dekódolása nélkül. Mezősi hermeneutikai belátásait épp a kultúrsemiotikai háttér teszi vonzóvá mind a szlavisztika, mind a dráma- vagy operatörténet iránt érdeklődők számára.

LAJOSI KRISZTINA

Bezczky Gábor: Véres aranykor, hosszú zsákutca

Balassi Kiadó, Budapest, 2005. 224 old.,
2200 Ft (Pont Fordítva 1.)

Bezczky Gábor nyolc irodalomelméleti tanulmányból és öt könyvkritikából (valamint egy rövid előhangból) álló kötetét annak ellenére egységes szemlélettel jellemezném, hogy a szerző a kötet első oldalain kifejezetten óvja ettől olvasóját, mondván: egyes írásokat évtizednyi idő választ el, és sok mindent már maga is másként gondol. Mindazonáltal írásai olyan gondolati műveletek kifejtésének mutatkoznak, amelyeknek lényege éppen a nézetek folyamatos felülvizsgálata, s ennyiben ugyanazon intellektuális beállítódás lenyomatai. A következőkben ezt a beállítódást igyekszem be-

mutatni.

A könyv lapjain olyan tudós profilja rajzolódik ki, akinek a töprengés fontosabb az ítélkezésnél: „Akár így, akár úgy válaszolunk erre a kérdésre, mindig lehet majd találni a válasszal szemben felhozható érveket.” (90. old.) Bezczky értekezői nyelve világos, kicsit körülményes. Alig van mondata, melyben az állításhoz ne fűzné hozzá: „lehetséges, hogy”, „valószínűleg”, „gyakran”, „olykor”, „előfordul” stb. Minden ízében (szófordulataiban, a feltételes mód kedvelésében) az angolszász értekezői modort idézi, olyannyira, hogy a szöveg helyenként szinte fordításnak hat. Ellenére van mindenfajta dogmatizmus, s gondot okoz számára a tanári szerepben elvárt magabiztos kinyilatkoztatás. Ettől függetlenül azt sem rejti véka alá, hogy pénzsűkében van, de a szakirodalmi tájékozódás érdekében anyagi áldozatokra is hajlandó, s másoknál okosabban tudná a pénzt könyvvásárlásra költeni.

A szerző episztemológiai szigora, elméleti kérdéseket boncolgató tanulmányokról lévén szó, kifejezetten szerencsés beállítódás. Az első, *Fish kontra Jakobson* című tanulmány a XX. századi nyelvészet történetét az absztrakt, generatív, a priori struktúrákat tételező grammatika, illetve az annak érvénye alól kibújó nyelvtörténeti, dialektológiai, szociolingvisztikai és az irodalmi nyelv természetére vonatkozó kutatások harcaként írja le. Amikor Stanley Fish érveit az élükre állítja, kimondatlanul is a kantianus dilemmát fogalmazza újra: vajon megismerő apparátusunk fellel valamit a tárgyban, vagy belehelyez valamit a tárgyba – jelen esetben az irodalomba vagy a szövegbe? A szigorúság az érvelés hajlékonysága és invenciózussága ellenére is meghatározó. Bezczky általában dupla vagy semmit játszik: olyannyira extrém dichotómiákat állít föl, amelyeknek gyakorlati előfordulására, megvalósulására nemigen számíthatunk, viszont ezt olyan szabatosan és következetesen teszi, hogy kiváló teherre jut a töprengés számára. Ilyen szélsőséges ellentétpár volt a *homogén* és a *heterogén* nyelvfelfogások mintaszerűen kialakított, ideáltipikus jellemzése előző könyvében is (*Metafora, narráció, szociolingvisztika*. Modern Fi-

lológiai Füzetek 58., Akadémiai, Bp., 2002.), amelyre a *Fish kontra Jakobson* is támaszkodik. Hasonló ellentétpár „Értelmezés” és „értelmezés” szembeállítását a kötet *Miért ne lehetne kérdéssel válaszolni?* című írásában. Az „Értelmezés” nem önkényes, hanem tárgyából következik, nem öncél, hanem egyfajta segédeszköz, amely a legteljesebb tudáshoz juttatva fölszámolja önmagát – innen nézve viszont még a legjobb „értelmezés” is kudarc, „a végső tudás és a teljes igazság hiányának bizonyítéka” (31. old.). Hasonló oppozíciót (vagy van mindentudás, vagy nincs; vagy dogmatikusak vagyunk, vagy elfogadjuk a totális zúrvarat) alkot „Kánon” és „kánon” különbsége a *Kánon és trópus* című tanulmányban. De akár a „szerves fejlődés történelemképének” és az „útvesztőszerűen zezugossá váló történelemnek” az értékelvű megkülönböztetése is (43–44. old.) ilyen karikírozottan szélsőséges szembeállításnak tekinthető. Utóbbit *A félmúlt klasszikusai* című, a közös és meg nem kérdőjelezett meggyőződés változékonyosságát generációs ellentétekre (vagyis a tudományfilozófiát a tudománytörténetre) visszavezető tanulmánya veti föl. Az itt előállított dichotómiák voltaképp az előző könyvében kifejtett nyelvfelfogásból is levezethetők: például a történelemfelfogás fenti eltérései a családfamodelles és a kreol nyelveket vizsgáló nyelvészet különbségével is magyarázhatók.

A Bezczky által kialakított vagy használt, alapvetően az egység és a sokaság különbségére alapozott oppozíciók annak a maximának a jegyében képződnek meg, amely szerint „a pluralizálás egyben relativizálás is” (61. old.). Az ellentétpárok elemei közti választásban az értéket a változatosság, a sokféleség, a bonyolultság, a nehezen megragadhatóság jelenti, a mumus szerepét pedig a „[k]izárólagosság, egyetemesség, maradandóság, lezártság és személytelenség” játssza (62. old.). A gyanakvásból a lekerekített, egy nézőpontú, egységes értékvilágú narratívákra műfaji preferenciák is következnek. Mint *Az elbeszélésciklus poétikája* című tanulmányból kiderül, Bezczky ezt a műfajt azért kedveli, mert mindvégig megmarad benne „a jelentésteremtő bizonytalanság” (87. old.). Az